



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Bigos

**Author:** Krzysztof Kłosiński

**Citation style:** Kłosiński Krzysztof. (2000). Bigos. W: M. Piechota (red.),  
""Pieśni ogromnych dwanaście..." : studia i szkice o "Panu Tadeuszu"" (S.  
192-207). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja  
ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach  
niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci  
(nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Krzysztof Kłosiński

## Bigos

*Za trudny dla nas chyba ten Mickiewicz*

Cz. Miłoś: *Traktat poetycki*

*Bigos* został w argumencie *Pana Tadeusza* wymieniony między *Sporem Sagałasówki z Sanguszkówką*, rozstrzygniętym na stronę *jednorurki Horeszkowskiej* i *Wojskiego powieścią o pojedynku Doweyki z Domejką*, *przerwaną szczuciem kota*. Ciekawe, że tak samo uhonorowany nie został w argumencie pamiętny fragment księgi IV: gra Wojskiego na rogu. Mieści się więc „Bigos” – tak podany – pośród dwóch epizodów agonicznych<sup>1</sup>, które się nawzajem przywołują, powtarzają, stopniują (spór – pojedynek) i – najdosłowniej – pomnażają, skoro powieść o pojedynku przerwana zostaje „szczuciem kota”, czyli jedną więcej sekwencją agonu.

Łowy z księgi IV *Pana Tadeusza* to nie tylko zmaganie myśliwych z dzikim zwierzem. Wszystkich i wszystko wokół ogarnął a g o n: aktualny (kto powalił niedźwiedzia?) i ten umityczniony we wspomnieniu Wojskiego (Dowejko z Domejką), ludzki, choć za chwilę udzielający się i zwierzętom (*Bez smyczy szły przy koniach; gdy kota spostrzegły, / Wprzód nim strzelcy poszczuli, już za nim pobiegły*<sup>2</sup>), ale także od początku obejmujący rzeczy (strzelby: Sagałasówkę, Sanguszkówkę i „Horeszkówkę”). W świecie poematu tylko gra Wojskiego na rogu odciąga uwagę myśliwych od zawodów, jakie nieprzerwanie toczą, od owego wszystko ogarniającego agonu. Wszyscy znamy tę scenę na pamięć i, zwykle z kontekstu wyrwaną, recytujemy ją od słów: *Natenczas Wojski...*, zapominając na ogół o tym, co się zdarzyło wokół owego koncertu na róg. Może warto spojrzeć bliżej w tamtą stronę.

---

<sup>1</sup> Por. przyp. 13 w pracy A. Opackiej: *Agon czy sielanka?* w niniejszym tomie.

<sup>2</sup> Wszystkie cytaty poematu pochodzą z wydania: A. Mickiewicz: *Dziela*. Wydanie Rocznikowe. T. 4: *Pan Tadeusz*. Oprac. Z. J. Nowak. Warszawa 1995. Liczba rzymska oznacza księgę, arabska – wersy.

Polowanie nie należy do udanych. Strzelcy schodzą ze stanowiska, biegną do lasu, pukają bez ładu i składu, chybiają. Wszyscy w dodatku cały czas się cieszą, *Jeden Wojski w żalości, krzyczy, że chybiono*. Niedoświadczeni młodzieńcy, znalazłszy się oko w oko z niedźwiedziem, wystrzeliwiają na raz, a gdy im zostaje do obrony sam oszczep, wydzierają go sobie i zamiast walczyć pierzchają w popłochu. Gdyby nie ksiądz, który w ostatniej chwili wrywa fuzję z rąk przerażonego starca, co – zamiast chronić panicza – mdleje, zwier pewnie pozbawiłby któregoś z chłopców skalpu (*Zdarłby mu czaszkę z mózgow jak kapelusza z głowy*). Oto wreszcie niedźwiedź przez księdza trafiony: *cielska krwawe brzemię / Waląc [...] / Jeszcze ryczał, chciał jeszcze powstać*, kiedy dopadają go psy, a Wojski zaraz (*Natenczas*) „chwycił” za róg i... rozpoczął polowanie od nowa:

*Napełnił wnet, ożywił knieje i dąbrowy,  
Jakby psiarnię w nie wpuścił i rozpoczął łowy.*

I tym, by tak rzec, „sluchowiskiem” odwraca uwagę polowania od... polowania, ku innemu, przedstawionemu polowaniu. Efekt jest tak silny, że trzeba czasu, by myśliwi po zgotowaniu artyście owacji, jakiej nie powstydziałaby się publiczność w teatrze (*tysiące oklasków, / Tysiące powinszowań i wiwatnych wrzasków*), wrócili do siebie, *hic et nunc*, czyli na polowanie:

*Uciszono się z wolna i oczy gawiedzi  
Zwróciły się na wielki, świeży trup niedźwiedzi:  
Leżał krwią opryskany, kulami przeszyty [...]*

Ciekawe, że Wojski, który jest w krytycznym momencie razem z Tadeuszem i Hrabą (*Gdzie tylko pozostali z mnogich łowczych szyków / Wojski, Tadeusz, Hrabia z kilką obławników*), nie odgrywa w zmaganiu z niedźwiedziem żadnej roli i do chwili, kiedy sięga po róg, po prostu znika z tekstu, podczas gdy pomoc przychodzi z dalsza. Wtedy dopiero na scenę ponownie wstępuje Wojski, żeby swoim triumfalnym „przedstawieniem” leczyć... wstyd niefortunnych myśliwych. Dominującym doznaniami większości uczestników polowania powinien być wstyd, przed którym obrońić się może jeden bernardyn, ale jego z kolei – jako księdza – ich „wspólnota wstydu” nie obejmuje. *On nas wszystkich zawstydyził* – powiada nie bez racji Gerwazy.

*Hrabia też i Tadeusz jadą nieweseli,  
Wstydząc się, że chybili i że się cofnęli:  
Bo na Litwie kto zwierza wypuści z obławy,  
Długo musi pracować, nim poprawi sławy.*

Rzecz cała się powtarza w księdze V, gdzie myśliwi: *myśląc nad obławą, / Postrzegają, że wyszli z niej nie z wielką sławą*. Zaraz na początku księgi IV o podobnym leczeniu wstydu mówił sam autor. I on niegdyś, jak teraz (mierząc chronologią

tekstu) Tadeusz i Hrabia, zawstydzony myśliwskim niepowodzeniem, *uchodząc sztyderstw towarzyszy*, umykał wyobraźnią spod kontroli niezbyt przyjemnej terażniejszości i – *Zapomniawszy o łowach* – polował na dumania.

Odwrotna jest terapia Wojskiego: przedstawia polowanie mityczne, które wypiera z wyobraźni aktualne i – powiedzmy to raz jeszcze – zupełnie nieudane. Wojski jedyny, choć – wolno podejrzewać – miałby się czego wstydzić, wraca z polowania *Wesoły [...] nadzwyczaj i bardzo rozmowny*, przy czym zostaje w tym nastroju nazwany „staruszkciem”, budząc nieodparte skojarzenia z panem Jowialskim. Przynajmniej takim Jowialskim, jakiego odmalował Jerzy Stempowski, a więc staruszkciem, którego „uśmiech straszliwy” zdradza „świadomość własnego niedołęstwa i zakłopotania”<sup>3</sup>. W tym kontekście ironicznie brzmią pierwsze słowa następnej księgi: *Wojski, chlubnie skończywszy łowy, wraca z boru*, które dobrze się rymują z finałem grzybobrania, pod koniec poprzedniej, III księgi, gdzie jako trofeum *Wojski miał muchomora*. Drobnym tylko rys wskazuje na głęboką obojętność Wojskiego. Gdy wrze spór myśliwych:

*Wojski ledwie raz okiem za zającem rzucił,  
Widząc, że uciekł, głowę obojętnie zwrócił  
I kończył rzecz przerwana: „Na czym więc stanąłem?”*

Wojski mówi niemal jak Jowialski:

*„Asesorze, jeżeli chciałem, byś z Rejentem  
Pojedynekował, nie myśl, że jestem zawziętym  
Na krew ludzką; broń Boże! Chciałem was zabawić,  
Chciałem wam komedię niby to wyprawić,  
Wznosić concept, który ja, lat temu czterdzieście,  
Wymyśliłem – przedziwny! –”*

„Bujny ton jego zdolności do zabawy przedstawia pewną nadwyżkę nad obiektywnym umotywowaniem jego dobrego humoru”<sup>4</sup> – pisze J. Stempowski o Jowialskim, i ta charakterystyka doskonale pasuje do sytuacji Wojskiego na polowaniu. Taka zabawowa lub komiczna koncepcja świata czyni ze świata „przedmiot naszego śmiechu i zabawy”, a nas samych zamienia w aktywnych inscenizatorów przedstawienia. „Dlatego trwałość tej koncepcji wymaga ciągłego odnawiania się faktu, na którym się opiera. Utrzymywanie jej wymaga zatem inscenizacji, czynności liczącej się nie tyle z porządkiem rzeczy, ile z naszą potrzebą śmiania się dalej.”<sup>5</sup> Dla J. Stempowskiego najważniejsze jest u humorysty odrywanie „poczucia samego siebie” od „swego rzeczowego umotywowania”, co Grecy nazywali *apatheia* i *ataraxia*.<sup>6</sup> Dopiero tak roz-

<sup>3</sup> J. Stempowski: *Pan Jowialski i jego spadkobiercy*. W: Tenże: *Eseje dla Kasandry*. Paryż 1961, s. 224.

<sup>4</sup> Tamże, s. 183.

<sup>5</sup> Tamże, s. 195.

<sup>6</sup> Tamże, s. 204.

szerzone pojęcie humoru pozwoli zinterpretować grę Wojskiego na rogu w kategoriach apatii i ataraksji. Pamiętajmy, że Wojski jest przez cały przebieg polowania strażnikiem reguł gry, cenzorem pilnującym protokołu:

*Wojski stanowiska na koniu obiegał,  
Krzyzcząc, że czy kto prostym chłopem, czy paniczem,  
Jeżeli z miejsca zejdzie, dostanie w grzbiet smyczem.*

Stąd częste w jego ustach zakazy i rozkazy (*Wara! stać i patrzeć; / Nikomu krokiem ruszyć z miejsca nie dozwolę*), nie zawsze – jak wiadomo – spełniane. Jeden raz słyhać w jego krzyku *żałość*, kiedy *chybiono* skutkiem niewypełnienia jego surowych, podpartych groźbą różgi, poleceń. A więc: *chybiono* bo i *uchybiono* razem. „*Żałość*” Wojskiego bierze się z uchybienia, tak jak jego wesołość z powtarzania rytuału.

Skwapliwość, z jaką Wojski przystępuje do grania na rogu, zanim jeszcze – jak można się domyślać – Hrabia zdążył powstać, zwalony na ziemię przez padającego niedźwiedzia, ową skwapliwość tłumaczy nie tylko dbałość o protokół. A raczej odwrotnie, dbałość o protokół jest właśnie tym, co w aktualnej, dramatycznej sytuacji domaga się interpretacji. Narracja podkreśla „kunszt” trębacza, nazywając jego grę „arcydziełem sztuki”, tak na nią też reaguje publiczność. A sam „solista” zachowuje się jak przystało na świadomego swej wirtuozerii artystę:

*Wojski z obliczem nabrzmiałym, promiennym,  
Z oczyma wzniesionymi, stał jakby natchniony,  
Łowiąc uchem ostatnie znikające tony.*

Nie powinno umknąć naszej uwadze owo odniesienie do natchnienia „jakby”, któremu towarzyszy lekko narcystyczne wsłuchiwanie się w wybrzmiewającą muzykę: mistrz jest świadomy efektu swej sztuki.

Gra Wojskiego zamienia dramatyczne, nieudane, „popsute” – mając na względzie protokół – polowanie na dzieło sztuki, pozbawione owej skazy, jaką naznacza rzeczywistość. Dopiero teraz przed oczyma „gawiedzi” rozciąga się widok, przypominający o nieprzerwanym rytmie agonu: *wielki, świeży trup*. Ale i ten widok udaje się Wojskiemu przemienić w *widowisko*: rozkazuje (humor nie zna innych aktów mowy, zawsze rozkazuje) oderwać psy, przewrócić „zwierza zwłoki”: *I znów trzykrotny wiwat uderzył w obłoki*.

Ale agon, przez chwilę wstrzymany, trwa nadal – zaczynają się spory o prawo do trofeum, rozstrzygnięte dwojako: tasakiem przez Gerwazego, który znajduje w mózgu zwierzęcia kulę Robaka, i *komedyją, conceptem* Wojskiego, zachęcającego do – jak się okaże – „inscenizacji” pojedynku między Asesorem i Rejentem. Tu już humor sarmacki Wojskiego rozniją się zupełnie z rzeczywistością, na którą spogląda on zimnym okiem pana Jowialskiego. Jeżeli Wojski jest w tej księdze *fi g u-*

ra artysty-humorysty – wówczas agon obejmuje i sztukę jako rywalizację z rzeczywistością. Tasakowi Gerwazego, jeśliby go brać za symbol agonu „ziemskiego”, materializujący wnikanie w rzeczywistość, cięcie, rupturę, gwałt, przeciwstawia się *komedya*, koncept i gra Wojskiego, który rzeczywistość „inscenizuje”. Płacąc za to apatią.

*Bigos* – to drugi po grze Wojskiego przystanek w świecie agonu książki IV *Pana Tadeusza*. Czym jest ten epizod? Przepisem? Opisem? Popisem? Przypisem? Z pewnością wszystkim tym naraz. Można by go, biorąc rdzeń użytych określeń, nazwać „pisem”, posługując się neologizmem, którym Bogdan Baran próbuje oddać francuskie *écriture*<sup>7</sup>. Wolę pozostać przy tradycyjnym „pisanu”: *bigos* jest pisanem, które się ujawnia, uwidacznia, które odsłania swoją tekstowość.

Jest „tekstem” w znaczeniu, jakie nadaje temu słowu Roland Barthes:

[...] nie kończącym się *signifiant*, które odsyła nie do jakiejś nieuchwytniej idei (do nienazywalnego *signifié*), ale do idei *gry*; takie nieprzerwane ponawianie się *signifiant* (jak w kalendarzu ponawia się to samo imię) w polu Tekstu (albo lepiej: któremu Tekst daje pole) nie dokonuje się organicznie, drogą dojrzwiania, lub hermeneutycznie, drogą pogłębiania, ale raczej poprzez serię ruchów odczepiania, nakładania na siebie, wariacji; rządząca Tekstem logika nie jest rozumiejąca (określić, „co dzieło chce powiedzieć”), ale metonimiczna; działają tu skojarzenia, styki, przelewy, którym towarzyszy uwolnienie określonej energii symbolicznej (gdyby jej zabrakło, człowiek musiałby umrzeć).<sup>8</sup>

*W kociolkach bigos grzano; w słowach wydać trudno  
Bigosu smak przedziwny, kolor i woń cudną;  
Słów tylko brzęk usłyszysz i rymów porządek,  
Ale treści ich miejski nie pojmie żołądek.  
Aby cenić litewskie pieśni i potrawy,  
Trzeba mieć zdrowie, na wsi żyć, wracać z obławy.*

Zwraca uwagę zawarta w tych słowach aluzja do *Inwokacji*: *ty jesteś jak zdrowie; / Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie, / Kto cię stracił*. Trzeba dopiero, parafrazując Mickiewicza, stracić zdrowie (i ojczyznę), by poznać jego (ich) cenę; by cenić pieśni i potrawy litewskie trzeba zdrowie mieć. A „mieć zdrowie” wydaje się *quasi*-synonimem *na wsi żyć, wracać z obławy*, w końcu – idąc śladem *Inwokacji* – „mieć ojczyznę”. Tym sądom wartościującym brak spójności logicznej. Konsekwentne jest tylko mierzenie, wspólna składnia okresów warunkowych: aby cenić... trzeba mieć; ile cenić..., ten się dowie, kto stracił. A sąd przeciwny? – kto nie ma zdrowia (*ergo*: nie żyje na wsi, nie wraca z obławy, stracił ojczyznę), nie

<sup>7</sup> Por. B. Baran: *Postmodernizm*. Kraków 1992, s. 108.

<sup>8</sup> R. Barthes: *De l'oeuvre au texte*. W: *Le bruissement de la langue*. „Essais Critiques IV”. Paris 1984, s. 72. Cytaty z dzieł francuskich przytaczam w przekładzie własnym – K. K.

powinien sobie cenić pieśni i potraw litewskich? Temu właśnie tekst „bigosu” jawnie, drastycznie zaprzecza, gdy wyraźnie określa sam siebie jako pochwałę bigosu formułowaną spoza kręgu „zdrowia” (kręgu bycia tam – w ojczyźnie), formułowaną „dziś”, na emigracji. Co prawda nie dochodzi do tego samookreślenia bezpośrednio, ale pozostaje ono przecież niewątpliwie czytelne w akcie mowy, jaki tekst spełnia: akcie pochwały *bigosu*, który od pierwszych epitetów już się dokonuje (*smak przedziwny, kolor i woń cudna*), a za chwilę, w kolejnych wersach, będzie powtórzony:

*Przecież i bez tych przypraw potrawą nie lada  
Jest bigos, bo [...]*

Oto, mówiąc półzartem, klasyczny przykład tekstu, który się sam dekonstruuje: tym, co „robi”, chwalać bigos z perspektywy utraconego „zdrowia”, zaprzecza temu, co „mówi”, wymieniając zdrowie jako warunek pochwalnej oceny.

Jeszcze więcej niespodzianek przynosi próba zdefiniowania „tematyczności” tekstu. Myślę o wrażeniu znaczeniowego „rozmycia” owej pochwały bigosu z powodu zaliczenia go do „pieśni i potraw”. Bigosowi, występującemu – jak się okazuje – w roli synekdochy (*pars pro toto*) litewskich potraw, dodane zostały – i to na pierwszym planie – pieśni, przez co tekst poczyną ludzi zestawionym *ad hoc* niby-paradygmatem, który w istocie rozmazuje jego referencyjność.

Opalizacja znaczeniowa używanych wyrażen jeszcze się zwiększa, kiedy wymienione właśnie warunki doceniania pieśni i potraw, w tym rzecz jasna i bigosu, owo: *mieć zdrowie, na wsi żyć, wracać z obławy*, zostają w następnym wersie określone jako *przyprawy*. Chyba najbardziej uderzająca byłaby ekstrapolacja sensów *zdrowia*, gdyby je zdefiniować tak, jak w *Inwokacji*, a następnie zobaczyć wśród *przypraw*! Posiadanie ojczyzny jako przyprawa do potraw! Bardzo gorzka ironia zaczyna się wyłaniać z tej pochwały bigosu.

Referencyjnemu rozmyciu „przedmiotowości” tekstu sprzyja więc zamazanie granic przedmiotu, owego *bigosu*, co jest zarazem „pieśnią” i musi zawierać w sobie warunki swojego smaku, czyli swoje przyprawy, które przecież, dodawane do potraw, stają się ich „składnikiem”. Jest więc i pieśnią, i zdrowiem, i życiem na wsi, i powrotem z obławy.

I jest zarazem, przede wszystkim, cały czas przedmiotem mowy. Mowy, która „odkleja się” od swego desygnatu, od „treści”. Mowy, która „brzęczy”, ale nie znać, nie oznacza. Choć jest uporządkowana, rymowana:

*w słowach wydać trudno  
Bigosu smak przedziwny, kolor i woń cudną;  
Słów tylko brzęk usłyszysz i rymów porządek,  
Ale treści ich miejski nie pojmie żołądek.*

Ledwie rozpoczęta pochwała bigosu utknęła w powodzi rozmazujących się słów, ale zarazem, od początku, precyzyjnie definiuje swoją sytuację. Najbardziej uderza-

jącą figurą tekstu, rzecz można jego alegorią, „która pozwala językowi mówić coś innego i wypowiadać się o sobie, w tej samej chwili wypowiadając się o czymś innym”<sup>9</sup>, jest figura, którą trudno jednoznacznie określić. Myślę o owym *żołądku*, zdolnym, choć właściwie niezdolnym, bo jego zdolność określona została przez litotę (*treści [...] nie pojmie*), do pojęcia znaczenia („treści”) słów. O owym *żołądku*, co *słów [...] brzęk usłyszysz i rymów porządek*, czyli o *żołądku* wyposażonym – retorycznie – w... uszy! Katachreza? Synekdocha?

Mickiewicz parę stron wcześniej demonstruje znakomite, powiedziałbym typowe i przez to humorystyczne użycie katachrezy. Mówi Rejent: *niedźwiedź w pole wali, / Rwąc z kopyta jak zając*. W tym zestawieniu *żołądek* ze słuchem brzmi jak katachreza. Choć w miejscu, w jakim go użyto, katachreza nie powinna się właściwie znaleźć. Bo jest nim miejsce retorycznego opisu, w którym „poeta”, organizator brzmienia i porządku słów i rymów, rzuca wyzwanie słowu. *W słowach wydać trudno* – to przecież tylko chwyt retoryczny, *captatio*. Katachreza, jako dowód leksykalnego ubóstwa zarazem potwierdza obiekcję poety (*trudno*), ale i kompromituje jego sprawność.

Gdyby jednak potraktować *żołądek* jako synekdochę, kładąc akcent na obligatoryjnej wtedy przydawce: *miejski żołądek*? Tym bardziej, że tekst podsuwa opozycję: *wiejski / miejski*, która miałaby modelować jego stosunek do lektury. Gdyby tak było w istocie, opozycja *miejski / wiejski* pokrywałaby się z opozycją *signifiant / signifié*, z opozycją „brzęku słów” (i na nim ufundowanego „porządku rymów”) do „treści słów”. Przypomnijmy: byłaby to relacja między tekstem – raczej postulowanym (skoro *w słowach wydać trudno*), niż realnym – i jego lekturą. A gdzie miejsce poety? Znaleźliśmy się – jako czytelnicy – w pułapce, zupełnie jak dworzanie w bajce Andersena o nowych szatach króla (który naprawdę jest nagi). Stawką gry jest *smak, kolor i woń* jako treść, a gra się słowami wyposażonymi w „brzęk” i „porządek rymów”. Może po prostu *żołądek* jest swoistym zabezpieczeniem tekstu przed niepowodzeniem, przed nie-odczuciem przez czytelnika smaku, koloru i woni? Czyli figurą odbiorcy? Ścisłej: figurą złego odbiorcy, nie-odbiorcy. A właściwie zręcznie zastawioną na nieposłusznego poecie czytelnika pułapką? Nie czujesz? – Boś „miejski żołądek”!

Że istotnie czyha tu na nas pułapka, dowodzi tradycja gastronomii, stawiająca *żołądek* raczej po stronie autora. Twórca gastronomii, Brillat-Savarin, którego *Fizjologia smaku* wyprzedza *Pana Tadeusza* o dziewięć lat, pisał że „ludzie pióra zawdzięczają najczęściej swojemu *żołądkowi* gatunek, jaki sobie obrali”<sup>10</sup>. Alegoria „słyszającego *żołądka*” mówi właśnie o tekście jako przedstawieniu, wikłając nas zarazem w grę obietnicy przedstawienia nieprzedstawialnego, abyśmy nie mogli, jak dziecko z baśni Andersena, zawołać: „król jest nagi”. Takie uwikłanie jest – jeśli wierzyć R. Barthesowi – udziałem wszelkiej „wypowiedzi gastronomicz-

<sup>9</sup> J. Derrida: *Memoires for Paul de Man*. New York 1986, s. 11.

<sup>10</sup> A. Brillat-Savarin: *Physiologie du gout*. Paris 1975, s. 118.



nej”, w której stykają się pożądanie i mowa. Komentując Brailat-Savarina, Roland Barthes pisze:

B. S. mówi i ja pragnę tego, o czym on mówi (zwłaszcza jeśli mam apetyt). Wypowiedź gastronomiczna, z tej racji, że wywołuje pragnienie pozornie proste, prezentuje władzę mowy w całej jej dwuznaczności: znak przyzywa słodczyce swego desygnatu w tej samej chwili, gdy naznacza go nieobecnością (co, jak dobrze wiemy, jest udziałem każdego słowa, odkąd Mallarmé określił kwiat jako „nieobecność wszelkiego zapachu”). Mowa stwarza i wyklucza. I dlatego styl gastronomiczny stawia przed nami całą serię pytań: czym jest przedstawienie, obrazowanie, projekcja, mówienie? Czym jest pożądanie? Czym jest pożądanie i mówienie równocześnie?<sup>11</sup>

Historia gotowania bigosu i jego nagłego zniknięcia (*bigos jak kamfora ginie, / Zniknął, uleciał*), którą zaraz opowie Mickiewicz, będzie przeto czymś więcej niż kulinarnym przepisem. Będzie demonstracją i deziluzją owej magicznej władzy przedstawiania (*ut pictura poesis*), która chcąc przedmiot przedstawić (jako przedmiot pożądania), musi go wpierv „naznaczyć nieobecnością”.

Ale – jako się rzekło – „żołądek”, będąc dla tekstu-bigosu alegorią (w znaczeniu, jakie nadał temu pojęciu Paul de Man), ma możliwość „by zawsze mówić coś innego, niż to, co podsuwa do odczytania, włączając w to i samą scenę czytania”<sup>12</sup>. W porządku wypowiedzi „żołądek” pełni funkcję pragmatyczną, kierując zachowaniami czytelnika, na którym niejako „wymusza” udział we wspólnocie wstydu, wzbraniającej się przed przyznaniem do *miejskiej* niestrawności wobec „litewskich pieśni i potraw”.

Nie będzie przesady, jeśli powiemy, że owa alegoria uczestniczy w tej samej, ujętej w kategoriach agonu, rywalizacji sztuki z rzeczywistością co koncept, „komedia” i gra Wojskiego. Łączy je wszystkie wspólnota wstydu: dumania poety, gra Wojskiego na rogu, próba „wydania” w słowach smaku, barwy i woni, są następstwem jakiegoś doświadczenia przebranej z rzeczywistością, jakiegoś poczucia niepowodzenia, którego podmioty wypowiedzi (poeta z czasów młodości, Wojski), a także podmiot wypowiadania („autor”) usiłują się pozbyć. Środkiem do tego celu – czysto negatywnego, skoro chodzi o zaprzeczenie temu, co jest doznawane, o negację doświadczenia – okazuje się inscenizowanie, „komedia”, poemat, słowem: przedstawianie.

Jeszcze inaczej powiedzmy: tym, co w pojedynku przedstawienia z rzeczywistością jest do odzyskania, okazuje się władza. Utracona przez Wojskiego władza nad beładnym polowaniem, utracona przez poetę z czasów młodości władza nad niechybnym okiem strzelca, utracona przez „autora” władza nad figurami mowy, których porządek nie chce wydać smaku, barwy i zapachu.

Nie ma wątpliwości, że za każdym razem odzyskanie władzy za pośrednictwem przedstawienia działa kompensująco: Wojski, dmąc w róg, zmusza w końcu myśli-

<sup>11</sup> R. Barthes: *Lecture de Brailat-Savarin*. W: *Le bruissement....*, s. 24–25.

<sup>12</sup> J. Derrida: *Memoires....*

wych do posłuchu; *ileż [...] / Upolowałem dumań [...]* – podkreśla emfaticznie poeta we wspomnieniu z czasów młodości, demonstrując zawrotną władzę wyobraźni, która pozwala mu jednym rzutem oka zburzyć świat doświadczenia i zbudować na jego miejsce nowy.

*Wokoło była ciemność; gałęzie u góry  
Wisiały, jak zielone, gęste, niskie chmury;  
Wicher kędyś nad sklepem szalał nieruchomym,  
Jękiem, szumami, wyciem, łoskotami, gromem:  
Dziwny, odurzający hałas! mnie się zdało,  
Że tam nad głową morze wiszące szalało.*

„Wiszące ogrody” Semiramidy zaliczono do siedmiu cudów świata, jakimże więc cudem wyobraźni wydać się musi *wiszące morze*! To dopiero trofeum poetyckie! Charakterystyczne, że owo przejście od *blahego strzelca*, godnego *szyderstw towarzyszy*, do – polującego celnie na dumania – poety rymuje się ze sceną gry Wojskiego na rogu dzięki akcentowaniu przemieszczenia w rejestr wyobraźni. *Mnie się zdało* – wspomina poeta z czasów młodości; ta sama formuła stanie się pamiętnym refrenem koncertu Wojskiego:

*Tu przerwał, lecz róg trzymał; wszystkim się zdawało,  
Że Wojski wciąż gra jeszcze, a to echo grało.*

Triumf Wojskiego jest przeto niby zbiorowy akt wyobraźni. Figura echa byłaby wówczas także figurą przedstawienia, być może nawet główną figurą przedstawienia, pojmowanego jako ponowienie, powtórzenie, odbicie, re-prezentacja. Dlatego powiada się, że trębacz *Niesie w puszcę muzykę i podwaja echem*. Wiemy, że ów gest reprezentacji jest powtórzeniem, ponowieniem, że po skończonym polowaniu Wojski inicjuje to drugie, idealne polowanie: *Napełnił wnet, ożywił knieje i dąbrowy. Podwaja echem* to pleonazm, który jeszcze mocniej akcentuje wątek powtórzenia, wątek re-prezentacji. Rzecz jasna, koncept i „komedyja” Wojskiego nie pozwalają wątpić, że owo ponowienie, powtórzenie rzeczywistości w rejestrze wyobraźni podlega swoistym prawom. Tak jest z wyrażeniem, na którym zaszczerpia się cały koncept Wojskiego, wyrażeniem: *przez niedźwiedzią skórę / Strzelać się*, którego sens zostaje w ramach „komedyi” zastąpiony innym sensem, dzięki przemieszczeniu go w pole wyobraźni. Bardzo znamieny jest mechanizm owego przemieszczenia, stanowiący istotę konceptu Wojskiego. Zwrot *przez niedźwiedzią skórę / Strzelać się*, kolokwializm, oznacza – w ustach Domejki i Domejki – zhiperbolizowane ryzyko w pojedynku na pistolety, czyli minimum odległości między strzelającymi:

*przez niedźwiedzią skórę  
Strzelać się, śmierć niechybna! prawie rura w rurę;*

Mówi więc Wojski, którego proszą na sekundanta:

*Chcecie strzelać się, rury oparłszy na brzuchy?  
Ja nie pozwolę; zgoda, że na pistolety;  
Lecz strzelać się nie z dalszej ani z bliższej mety  
Jak przez skórę niedźwiedzia; ja rękami memi  
Jako sekundant skórę rozciągnę na ziemi  
I ja sam was ustawię.*

I tu właśnie tkwi sedno konceptu: znacie, to posłuchajcie. Powtórzenie, re-prezentacja tego samego nie jest tym samym. „Komedycja” zawiera się już – potencjalnie – w słówku: *rozciągnę*.

*Patrz, aż tu przez rzekę leży most kosmaty,  
Pas ze skóry niedźwiedziej, porzniętej na szmaty.*

W ten sposób kolokwializm, który miał przylegać do rzeczywistości, jak owe rury do brzuchów zawadiaków, zmienia znaczenie na przeciwstawne (‘za blisko’ na ‘za daleko’), nic zarazem nie tracąc ze swej dosłowności. Ulega bowiem re-prezentacji, owemu przedstawieniu, które jest zarazem powtórzeniem tego samego przez wyobraźnię. Wyobraźnię przecie – gdy mowa o Wojskim – nie własną, ale – jak wiemy – szukającą posiłków w klasycznej erudycji. Według Wojskiego sam koncept pochodzi od Dydony, której przysłużył się do pozyskania gruntu pod budowę Kartaginy. Wojski jako źródło podaje *Eneidę*, ale Mickiewicz poprawia go w przypisku, zastrzegając, że źródłem nie jest Maro, tylko – zapewne – *komentarze scholiastów*. Jednym słowem, źródło ginie w „pomroce dziejów”, co nadaje konceptowi Wojskiego znamiona czegoś już znanego, *déjà vu, déjà lu*. Co więcej, „autor”, czyli właściwie plagiator, chce teraz *wznović koncept*, do którego wymyślenia przed czterdziestu laty się przyznaje (*który ja, lat temu czterdzieście / Wymyśliłem*), stając się niejako własnym echem.

Bez obawy nadinterpretacji powiedzielibyśmy zatem, że „komedycja” Wojskiego eksplikuje na swój sposób znaczenie *podwajania echem*, godnego, by go uznać za pierwszą zasadę reprezentacji.

„Echo” każe w tym miejscu pomyśleć o wątku mitologicznym, powiązanym z ową zakochaną w Narcyzie nimfą, którą dosięgła kara za rozwijanie słów jako „zasłony” skrywającej rzeczywistość.

*Juno tak ją skarala, bo raz, chcąc zasłonić  
Jowisza podejrzone schadzki i bezprawia,  
Echo zręczną rozmową boginię zabawia*

[M, 46]<sup>13</sup>

<sup>13</sup> P. Ovidius Naso: *Przemiany*. Przekł. B. Kiciński. Oprac. J. Czubek. Warszawa [b.r.], s. 46. Stąd dalsze cytaty oznaczone literą M i numerem strony.

Ta opowieść z książki *Przemian* Owidiusza wije się wokół tych samych motywów, co wielki pojedynek wyobraźni z rzeczywistością w IV księdze *Pana Tadeusza*. Reprezentacja jest w opowieści o nimfie i Narcyzie powtórzeniem, które – dosłownie – pochłania rzeczywistość, czyniąc ze swych ofiar blade mary. Najpierw, nim wdała się w grę z językiem: *Echo nie czczym odgłosem, była jeszcze ciałem* [M, 46] – powiada poeta w owym cudownym przekładzie Brunona hr. Kicińskiego, któremu *Pan Tadeusz* niejedno zawdzięcza. I to samo dzieje się z Narcyzem:

*Jak szron ranny pod słońcem, jak wosk pod płomieniem,  
Tak on znika [...]*

[M, 49]

*Nieszczęsny! Żłudną marę chwytasz w złej godzinie!  
To, co widzisz, jest niemem: odwróć się, a zginie.  
Obraz, widziany w wodzie, twoim jest obrazem;  
Nic własnego on nie ma, ożył z tobą razem [...]*

[M, 49]

Kto uwielbia obraz, nawet gdyby był to obraz samego siebie, kto chce z mowy uczynić zasłonę, czyniąc z niej rywalkę rzeczywistości, kto – jednym słowem – manipuluje przedstawieniem, tego bogowie karzą, zamieniając w „czczy odgłos”, „marę”, albo po prostu w „obraz”. Ale zarazem przywiązanie człowieka do swojego obrazu tak jest silne, że nawet śmierć go nie zdoła oderwać.

*I wielbiące twarz własną śmierć zamyka oczy.  
Ale nawet zeszedłszy w podziemne osiedle,  
I tam się jeszcze w Styksu podziwia zwierciadło.*

[M, 49]

Jak daleko, bo nad sam Styks, zaprowadziła nas owa sugestywna i – dlatego widoczna – pleonastyczna formuła, streszczająca zasadę reprezentacji w słowach o *podwajaniu echem*. Wszzechogarniający agon z IV księgi *Pana Tadeusza* coraz ściślej zaczyna się nam koncentrować na owej rywalizacji sztuki z rzeczywistością, o której tu cały czas mówimy.

Ale czas wrócić do bigosu, który się tymczasem w kociołkach grzeje. Rzuciwszy wyzwanie i językowi, i czytelnikowi, zmagający się z oporem jednego i drugiego poeta – jako się rzekło – stosuje taktykę oszustów szyjących „nowe szaty króla” z baśni Andersena pod tym samym tytułem. I dlatego w tekście się pojawia ów dwuwiersz:

*Słów tylko brzęk usłyszysz i rymów porządek,  
Ale treści ich miejski nie pojmie żołądek.*

Zadziwiające, iż ten rym o rymie: *porządek – żołądek* prowadzi nas znów echem – jak wcześniej samo Echo we własnej, by tak rzec, osobie – do *Metamorfoz* Owi-

diusza. Chodzi o epizod końcowy: *Nauka Pytagorasa*, wykładający ogólną teorię ogarniających wszystko przemian. Mowa tu właśnie o potrawach. Najkrócej: Owidiusz wykłada przypisywaną Pitagorasowi naukę o wiecznym krążeniu „częstek świata”, z czego należy wysnuć konkretną naukę moralną.

*Wszystko postać przemienia. I my, części świata,  
Których ciało niszczy i dusza ulata,  
Mogący kiedyś życie w kształcie zwierząt pędzić,  
Gardźmy uczcą Tyesta, chcijmy ciał tych szczenić,  
W których ojcowie nasi lub powinowaci.  
Lub inni żyją po zmianie postaci.*

[M, 240]

Wiek złoty został uznany za wiek „bezmieśny”, po którym następuje upadek w ludzką „mięsożerność”:

*Wszakże wiek, co złotego odziedziczył miano,  
W którym ziola jedynie i owoce znano,  
Był szczęśliwym, a jednak nie znał krwi obrzydłej.*

[M, 240]

Dzieje świata ujęte są tutaj *sub specie* owego – jak mówi Owidiusz – „żarłocznego żołądka”, któremu człowiek podporządkowuje swoją żądzę wchłaniania tego samego przez to samo.

*Czyż nie grzech cudze trzewa w własne spuszczać trzewa  
I ciałem sycić ciało, gdy jeść się zachciewa?  
[...]  
Czyż tylko śmiercią drugich możesz głód łagodzić  
I żarłocznym żołądka zachciankom dogodzić?*

[M, 228]

Kulinaryny przełom w dziejach świata nastąpił wtedy, gdy wynaleziono ów proceder. I – uwaga – teraz pojawia się nasz znajomy rym:

*Wszystko żyło w pokoju, nie bojąc się zdrady.  
Ale gdy wynalazca ohydnej biesiady,  
Zgodny w szczęśliwym świecie zepsuwszy porządek,  
Mięsne spuścił potrawy w żarłoczny żołądek,  
Zbrodniom otworzył wrota, a naprzód żelazo  
Krwi drapieżnego zwierza okryło się smazą.*

[M, 228, podkr. – K. K.]

Zatem w Pitagorasowych naukach żołądek dopuszcza się zbrodni, bo sprawia, że „cudze trzewa” zostają spuszczone we „własne trzewa”, że „ciało” syci się „cia-

łem”. Czymże jest przecież żołądek? Czy nie częścią owych „trzew”, owego „ciała”? Jeśli tak sprawę przedstawimy, okaże się, że dzięki antytezie rymowej: *porządek – żołądek*, ten ostatni „uosabia” w człowieku siły, które dążą do zakłócenia odwiecznego prawa. Prawa różnicy bytów, powiedzmy, różnicy między zjadającym i zjadanym, trawiącym i trawionym. I to zamazanie różnicy określa się jako „zmazę”, pogrążenie w chaosie samopochłonięcia. „Żołądek” symbolizowałby więc powrót do zwierzęcości, do sytuacji, którą Georges Bataille nazywa immanencją.

Tym, co dane w sytuacji, gdy jedno zwierzę zjada drugie, jest zawsze jego *podobieństwo* do jedzącego: w tym sensie mówię o immanencji. Nie chodzi o *podobieństwo* jako takie, ale o to, że pomiędzy zwierzęciem zjadającym i zjadanym nie ma transcendencji: istnieje niewątpliwie różnica, ale zwierzę zjadające inne zwierzę nie może się mu przeciwstawić stwierdzeniem owej różnicy [...] Nie istnieje pomiędzy zwierzęciem zjadanym i zjadającym stosunek *podporządkowania*, taki, jaki wiąże przedmiot czy rzecz z człowiekiem, który sam nie zgadza się być traktowany jako rzecz [...] To, że jedno zwierzę zjada drugie nic nie zmienia w sytuacji wyjściowej: każde zwierzę jest w świecie *jak woda w wodzie*.<sup>14</sup>

A jak u Mickiewicza? Złoty wiek Mickiewicza, inaczej niż u Owidiusza, to ów stan nieporóżnienia, nieodróżnicowania, utopia znajdowania się pośród swego świata, niczym woda w wodzie. Owidiusz opowiada o niszczącym wpływie czasu, o regresji dziejów od wieku złotego do żelaznego, Mickiewicz o utracie domu, ojczyzny, o utracie owej – tak nazywanej przez Bataille’a – sakralnej ciągłości i komunikacji.

Jednym więc biegunem jest dla Mickiewicza rzeczywistość, nieuporządkowana, ciągła, zawarta w owym już utraconym na zawsze przeżyciu smaku, zapachu, koloru (zmysły bardzo Proustowskie), przeżyciu nieodłącznym od bycia tu podmiotu, od *Dasein*, od owego „mieć zdrowie, na wsi żyć, wracać z obławy.” Rzeczywistość trywialna, kiedy – czytamy w *Panu Tadeuszu* – *się już dowoli napili, najedli*, rzeczywistość, gdy smak określa się jedząc, a nie pisząc.

A na drugim biegunie są zrymowane: *miejski żołądek* i *rymów porządek*, jednakowo oderwane od rzeczywistości, jednakowo pogrążone w uniwersum ścigających się nawzajem znaków, „obrazów”, „mar”, „czczych odgłosów”.

*Porządek* jest po stronie przedstawienia, po stronie obrazu, owego echa, czczego odgłosu, którego nie wypełnia ciało, treść. I *miejski żołądek* jest do takiej diety nawykły, *nie pojmie* smaku, koloru i woni. Tutaj wszak tekstowa alegoria nabiera całej wpisanej w nią aporemiczności: poeta chciałby *wydać* zmysłowe jakości bigosu, wyczarować je słowem, ale *pojąć* go potrafi tylko ten inny nie-miejski, ale wiejski żołądek, nieczuły pewnie na brzęk słów. Opis bigosu najdosłowniej inscenizuje

<sup>14</sup> G. Bataille: *Théorie de la Religion. Texte établi et présenté par Thadé Klossowski*. Paris 1973, s. 24–25.

na naszych oczach własną niemożliwość, wywiedzioną z różnicy słów i rzeczy. Także niemożliwość literatury jako słowa, które chciałoby stać się ciałem. Tak, przybywa literatury, coraz głośniejsz brzeczają słowa, ale coraz dalej odbiegamy od rzeczy, od rzeczywistości. „Mowa pobudza i wyklucza” – pisał – jak pamiętamy – w związku z gastronomią Roland Barthes.

Wypowiedź gastronomiczna [...] prezentuje władzę mowy w jej całej dwuznaczności: znak przywołuje słodczyce swego desygnatu w tej samej chwili, gdy naznacza go nieobecnością.

Uzbrojony w tę mądrość poeta podejmuje zatem jeszcze raz próbę opisu, który musi się teraz zamienić w opowiadanie, homeryckie w rozmachu, niczym opis tarczy Achillesa. Opowie o przyrządzaniu bigosu, opowie językiem *Metamorfóz*. Na koniec bigos ulotni się, znów w nawiązaniu do nauk Pitagorasa.

*W wiecznym świecie ciał płodnych dwie mieszczą się pary:  
Jedna, ziemia i woda, własnymi ciężary  
Na dół świata opada; druga para lętsza,  
To jest, powietrze z ogniem, czystszy od powietrza,  
Tryska w górę, a lubo przestwórz je odłącza,  
Wszystko z nich się poczyną, wszystko w nie się złącza.*  
[M, 223]

Dopiero zestawienie obu tekstów pokazuje całą misterną ironię Mickiewicza, który wpisuje dzieje bigosu w dzieje... kosmosu. W dzieje metamorfóz, którymi zawiadują cztery żywioły:

*potrawą nie lada  
Jest bigos, bo się z jarzyn dobrych sztucznie składa.  
Bierze się doń siekana, kwaszona kapusta,  
Która, wedle przysłowia, sama idzie w usta;  
Zamknięta w kotle, łonem wilgotnym okrywa  
Wyszukanego cząstki najlepsze mięsiwa;  
I praży się, aż ogień wszystkie z niej wycisnie  
Soki żywne, aż z brzegów naczynia war pryśnie  
I powietrze dokoła zionie aromatem.*  
*Bigos już gotów. Strzelcy z trzykrotnym wiwatem,  
Zbrojni łyżkami, biegą i bodą naczynie,  
Miedź grzmi, dym bucha, bigos jak kamfora ginie,  
Zniknął, uleciał; tylko w czeluściach saganów  
Wrepara, jak w kraterze zagasłych wulkanów.*  
[podkr. K. K.]

Tak to władza poety zamieniła kociołki z bigosem w kratery wulkanów, a proces gotowania wpisała w odwieczny porządek rzeczy.

Mówił Hegel w wykładach z estetyki, że owo towarzyszące rozkładowi romantycznej formy sztuki rozsmakowanie się w codzienności nie sam przedmiot ma na celu, ale jego blask (*Scheinen*), lśnienie. Główna rola artysty, który demonstruje swoje mistrzostwo i sam występuje na scenę, sprowadza się do tego:

[...] aby za pomocą subiektywnych pomysłów, za pomocą błyskawic myśli i zaskakujących koncepcji doprowadzić do rozpląnięcia się wszystkiego, co pragnie uczynić się obiektywnym i zyskać trwały kształt rzeczywistości lub wydaje się taki kształt w świecie zewnętrznym posiadać. Skutek jest ten, że wszelka samoistość jakiejś obiektywnej treści, z samej rzeczy wynikające powiązanie postaci zostaje w sobie obrócone w niwecz, a sposób przedstawiania staje się tylko igraniem przedmiotami, odwracaniem i przekręcaniem tematu, jakimś przeczuciem się tam i z powrotem, wielostronnym krzyżowaniem się różnych subiektywnych wypowiedzi, poglądów i sposobów zachowania się, którym autor rzuca na pastwę zarówno samego siebie, jak i swoje przedmioty.<sup>15</sup>

I ostatnie już słowa niniejszego szkicu<sup>16</sup>, niech i one należą do Hegla:

W tymłączeniu i kojarzeniu materiału, pościaganego ze wszystkich stron świata i wszystkich dziedzin rzeczywistości, humorystyka wraca niejako znów do symboliki, gdzie treść i postać również oddzielają się od siebie; różnica polega tylko na tym, że czynnikiem, który rządzi tematem i znaczeniem i w dziwaczny sposób je ze sobą łączy, jest teraz czysta podmiotowość pisarza.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> G. W. F. Hegel: *Wykłady o estetyce*. Przekł. J. Grabowski i A. Landman. T. 2. Warszawa 1966, s. 277.

<sup>16</sup> Szkic ten stanowi fragment obszerniejszej, przygotowywanej całości: *Bigos a ironia romantyczna*.

<sup>17</sup> G. W. F. Hegel: *Wykłady o estetyce*...

Krzysztof Kłosiński

**Bigos (i.e. a Polish dish made of sauerkraut, sausage, and mushrooms)**

#### Summary

The article analyses the agonistic element of the canto 4 of *Pan Tadeusz*, focusing on the relations between art and reality as exemplified by the description of the "bigos". It is exactly a projection of this description on the all-embracing agon of canto 4 that allows us to reveal the self-presentation of Mickiewicz as a Romantic artist and ironist, who elevates the description of cooking the "bigos" to the level of a cosmic event in which the four elements are involved. This is made possible



owing to poet's referring to an intertext which in this case is Ovid's *Metamorphoses* in the Polish translation by Count Bruno Kiciński.

Krzysztof Kłosiński

**Bigos (la choucroute garnie)**

Résumé

L'article analyse la vie agonique du Chant IV de *Pan Tadeusz* en se concentrant sur les références de l'art à la réalité à l'exemple de la description de la choucroute garnie. C'est la place de cette description dans l'*agone* omniprésent dans le Chant IV qui permet de révéler l'autoprésentation de l'artiste-ironiste romantique, qui élève la description de la préparation de ce plat au rang d'un événement cosmique dans lequel sont engagés quatre éléments. Cela est possible grâce aux références à l'intertexte que sont en l'occurrence les *Métamorphoses* d'Ovide dans la traduction du comte Brunon Kiciński.